



Muriel PLANA, *Théâtre et féminin. Identité, sexualité, politique/* Agnès GRACEFFA (dir.), *Vivre de son art. Histoire du statut de l'artiste, XV^e-XXI^e siècle*

Catherine Bernard



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/clio/11346>

DOI : 10.4000/clio.11346

ISSN : 1777-5299

Éditeur

Belin

Édition imprimée

Date de publication : 1 juillet 2013

ISBN : 978-2-7011-7781-6

ISSN : 1252-7017

Référence électronique

Catherine Bernard, « Muriel PLANA, *Théâtre et féminin. Identité, sexualité, politique/* Agnès GRACEFFA (dir.), *Vivre de son art. Histoire du statut de l'artiste, xv^e-xxi^e siècle* », *Clio. Femmes, Genre, Histoire* [En ligne], 37 | 2013, mis en ligne le 02 septembre 2013, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/clio/11346> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/clio.11346>

Ce document a été généré automatiquement le 22 septembre 2020.

Tous droits réservés

Muriel PLANA, *Théâtre et féminin.
Identité, sexualité, politique/* Agnès
GRACEFFA (dir.), *Vivre de son art.
Histoire du statut de l'artiste, XV^e-XXI^e
siècle*

Catherine Bernard

RÉFÉRENCE

Muriel PLANA, *Théâtre et féminin. Identité, sexualité, politique*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2012, 363 p.

Agnès GRACEFFA (dir.), *Vivre de son art. Histoire du statut de l'artiste, XV^e-XXI^e siècle*, Paris, Hermann, 2012, 315 p.

- 1 Le théâtre offre un terrain d'analyse privilégié de la construction sociale et politique des identités de genre. Lieu d'expérimentation des possibles identitaires, il constitue aussi une chambre d'écho puissante des interrogations politiques de son temps. Nombreux sont désormais les travaux consacrés, en particulier par la critique anglo-américaine, à l'articulation entre le langage théâtral et le genre, l'importation par Judith Butler du concept de « performance » dans la sphère des études de genre ayant démultiplié le potentiel cognitif et politique des pratiques théâtrales.
- 2 L'essai de Muriel Plana entre en dialogue avec cette abondante littérature critique et parvient tout à la fois à synthétiser les enjeux du débat et à le relancer en embrassant un vaste spectre historique et en adoptant une perspective souvent comparatiste et inter-culturelle. L'introduction et le premier chapitre insistent avec clarté sur la portée cruciale du théâtre dans la subversion de l'essentialisme identitaire qui assigne les femmes à résidence socialement et culturellement. En rappelant que la « politisation

nécessaire du regard esthétique » (p. 25) s'ancre, au théâtre, dans une économie de la performance qui d'entrée donne à voir une identité en représentation, elle souligne quelle prise la représentation théâtrale offre sur la construction du genre et sur les binarismes identitaires.

- 3 À l'instar de la critique anglo-américaine, la lecture de Muriel Plana se refuse à privilégier la dimension textuelle ou scénique. C'est à la fois comme texte et comme lieu d'une représentation qu'elle interroge la visée subversive du théâtre. Elle se refuse de même à privilégier une période spécifique de l'histoire du théâtre européen, embrassant son histoire du théâtre baroque d'Isaac de Benserade (*Iphis et Iante*, 1637) aux pièces d'Elfriede Jelinek ou aux productions les plus récentes de Christine Letailleur entre autres.
- 4 Légitimentement, l'analyse du corpus retenu débute par un chapitre consacré aux enjeux du travestissement. La première pièce qui retient l'attention de l'auteure est *La Fausse suivante*, les comédies shakespeariennes du travestissement – *La Nuit des rois* et *Comme il vous plaira* – n'étant introduites que dans un second temps et le texte d'Isaac de Benserade ne venant que dans un troisième temps, en association audacieuse avec *La Bonne âme du Setchouan* de Brecht. Cette entorse à la chronologie permet d'isoler trois modalités du travestissement, ou trois degrés d'intensité subversive de ce stratège. Les analyses remarquablement attentives au détail des textes et à leur impact scénique insistent ainsi tout d'abord sur la puissance des déterminismes sociaux, dont le théâtre de Marivaux témoigne et qu'il déstabilise en même temps. Chez Marivaux, le travestissement se fait « outil de connaissance » du masculin et du féminin tel qu'inscrits socialement, voire économiquement : « Consciemment ou inconsciemment le dramaturge agence, en effet, les discours sur le sexe et les discours sexuels, les corps sexués et les corps érotiques de sorte qu'il soit toujours tenu compte des positions sociales des acteurs et qu'aucun caractère, aucun désir, masculin ou féminin, ne soit abusivement « naturalisé » ou « essentialisé ». (p. 62-63)
- 5 La même érosion des structures identitaires est à l'œuvre chez Shakespeare, Isaac de Benserade et Brecht, le caractère plus allégorique de leurs œuvres permettant sans doute à l'écriture théâtrale d'aller plus avant dans la représentation du frottement et de l'entrelacement des identités. Dans tous les cas, c'est bien à une méditation sur le pouvoir de l'identité qu'ouvre le théâtre, la défaite des identités genrées telle que le travestissement la représente constituant une érotique de la subversion (p. 123). Parce que nous sommes au théâtre, la subversion est portée par le langage, un langage qui montre en acte la puissance du fantasme et la traversée de ce fantasme.
- 6 *La Bonne âme du Setchouan* de Bertolt Brecht occupe dans le dispositif de Muriel Plana une place charnière. Articulant étroitement la remise en question des stéréotypes genrés et de la pensée essentialiste à une lecture critique du monde contemporain, Brecht fait de la critique des identités genrées un levier pour démonter la notion même de continuum identitaire, le moi étant en fait « unité et division, continuité et contradiction » (p. 181). Le travestissement lui-même n'est dès lors qu'un leurre, le sujet ne pouvant « exister hors du pouvoir » (p. 183).
- 7 C'est à partir de cette prise de conscience radicale de Brecht que Muriel Plana aborde les dramaturges plus contemporaines. Se tournant alors vers le théâtre défini comme post-dramatique, elle se confronte à des écritures qui font de la crise une modalité privilégiée de mise en déroute du moi genré. Sarah Kane, avec en particulier sa pièce *Purifiés* (1998), pousse cette mise en crise des identités genrées à un point de rupture. La

traversée du fantasme n'ouvre pas ici sur une relève dialectique, ne dévoile pas l'espace d'un entrelacement des genres. Elle débouche sur un constat sans appel : celui de « la cruauté de toute "construction" d'une identité sexuelle » (p. 196). L'identité sexuelle est dès lors perçue comme un « champ de bataille » (p. 219), l'espace d'une lutte cauchemardesque infinie. La mise en crise des genres déboucherait dès lors sur une mise en crise générale du sujet, un sujet toujours « criminel », toujours « monstrueux » (p. 231).

- 8 La critique élaborée par Kane crée un effet de butée. Les deux chapitres qui suivent témoignent presque d'un désenchantement à l'égard de ce que d'autres écritures théâtrales contemporaines nous disent du genre. Une fascination pour les clichés les plus éculés semble parfois se faire jour, selon Muriel Plana, chez certains auteurs qui auraient renoncé à toute critique dialectique des constructions identitaires. Le féminin exploré par ces écritures contemporaines (d'Enzo Cormann à Julie Pichavant) opérerait pour une forme de consensus qui rendrait impossible toute problématisation des constructions identitaires (p. 284).
- 9 À l'inverse, une nouvelle génération de femmes metteurs en scène ou auteurs (Christine Letailleur, Célie Pauthe, Irène Bonnaud...) tenterait de redonner du sens à l'obscène en laissant entendre des voix individuelles souvent impudiques. Mais ce qui semble dominer dans les derniers chapitres de l'ouvrage est une sensation de fragmentation. Il n'est pas de figure qui semble devoir s'imposer et qui parvienne – hormis peut-être Elfriede Jelinek et R.W. Fassbinder – à mettre à distance les schémas présidant à la construction des identités.
- 10 À chaque étape, Muriel Plana entre en dialogue avec les théories qui ont contribué à nous faire comprendre la construction du genre et la construction des concepts de masculin et de féminin. D'Irigaray à Bourdieu ou à Judith Butler, ce sont les penseurs qui ont articulé identité et politique, jusques et y compris dans le langage, qui retiennent l'attention de l'auteure. Cette attention à la visée politique des théories du genre explique que l'on trouve aussi dans ces pages Alain Badiou et Jacques Rancière. Ceci explique aussi que la conclusion en appelle, en dernière instance, à la capacité du théâtre à lire ces rapports de force sous l'angle du *queer*, pour, dans les deux sens du terme, tordre et interroger ces rapports et ainsi à nouveau renouveler la dialectique de cette pensée critique du sujet. C'est cette pensée dialectique qui est au cœur de ce bel essai averti et lumineux.
- 11 Quoique ne s'intéressant pas exclusivement à la trajectoire d'artistes femmes, l'ouvrage collectif coordonné par Agnès Graceffa développe, dans une demi-douzaine de ses chapitres, des questionnements qui complètent ceux de Muriel Plana. S'intéressant aux circonstances historiques qui expliquent l'invisibilité des femmes dans le champ de la production artistique, Catherine Gonnard, Brigitte Rollet, Delphine Naudier et Hyacinthe Ravet se tournent vers les conditions de production des arts plastiques, du cinéma, de la littérature et des arts vivants pour montrer, chiffres et statistiques à l'appui, les entraves institutionnelles et symboliques qui se sont imposées aux artistes femmes. L'histoire – par exemple celle des institutions artistiques dans le chapitre consacré par Catherine Gonnard à « la professionnalisation des artistes femmes » –, croise ici l'étude des champs culturels et de leurs rapports de force. Le chapitre dédié aux « écrivaines au xx^e siècle » par Delphine Naudier montre avec efficacité les processus de « sexuation des territoires d'écriture » (p. 222) et combien leur apparence

reconnaissance conforte en fait le découpage culturel des champs des constructions genrées, tel que les prix littéraires français les distribuent.

- 12 Le chapitre consacré à George Sand par Martine Watrelot offre un contre-exemple troublant à cette cartographie des processus de minoration des femmes artistes. George Sand y est décrite comme une femme menant sa carrière de main de maître/sse, qui sait user des stéréotypes genrés quand ceux-ci peuvent lui servir et lui assurer le contrôle économique de son œuvre.
 - 13 Quoique les options théoriques et méthodologiques de ces deux ouvrages ne puissent se comparer, tous deux témoignent, dans leur domaine respectif, de la pertinence qu'il y a aujourd'hui encore à placer les questions de genre au cœur du champ de l'art. Lieu d'expérimentation symbolique et terrain de bataille politique, il constitue un domaine d'exploration privilégié des procédés de construction et d'institutionnalisation des identités genrées.
-

AUTEURS

CATHERINE BERNARD

Université Paris Diderot, LARCA (Laboratoire de Recherche sur les Cultures Anglophones)